

тілдеріне жеңіл де, икемді болып үйлесіп кеткен. Бұл жағдай автор қаламынан туған «аруақты» ғана ой шөңетіне салмастан, оқып отырған оқырманды да терең ойлатады. Тағыда «аруақтың» інісінің балаларының шалбар киген өзімен бірге жүруге намыстануы, ұлтымыздың нәрі мол, азықтық қуаты күшті тағамдарын тамақ құрлы көрмеуі т.б сияқты жәйттер расында көңіліңізді құлазытады. Мысалы:

- «ата, екеуміз көшеде елу метір алыс жүрейік, бір-бірімізге сөйлемейік, артымнан еріп жүрсеңіз болғаны.

- ей, ақымақ! Атаңды жоғалтып алма, сенің бір ғана атаң бар.

- көшеде шалбар киген, әсіресе қызыл шалбар киген, сіз ғанасыз, қайтіп жоғаласыз,-дейді сықылықтап.

Сөйтіп мен шалбар киген Қазақ елу метр алыста кетіп бара жатқан немеремнің артынан ілесіп келемін. Осы бір іс есіме түссе болды, көңілім суып сала береді.» («аруағым адамдармен бірге» поесті, 86-бет).

Жоғардағы диалогтан қайнаған көшеде кетіп бара жатқан шалбар киген бір Қазақ шалды, оның алдындағы бір қалалық Қазақ баланы көз алдыңызға елестетіңіз. Бір қарасаңыз, бір-бірімен еш бір қатыссыз адамдай көрінгенімен, іс жүзінде бірі әкесі, енді бірі баласы, оларды осындай күйге түсірген күш не? Автор бұл жағдайды «аруақ» аузынан шебер баян етеді. Міне бұның өзінен де автордың оқиғаны, кейіпкерді бір-біріне дәлме-дәл сәйкестірген жемісті суреткерлігін көре аламыз.

Енді «аруақ» қаладағы інісінің қызының келуінен алаңдайды. Өйткені жоғарыда айтып өткеніміздей ол да Қытайша оқыған еді. Ол дауыс шығармайды, жалаң бас келсе немесе Қытайша бірдеме айта келсе қалай болады деген сияқты сан ойдың жетегіне ерген «аруақ» бір сәт тыныш ала алмайды. Кенет, қырат астынан зарлы дауыс естіле кетті, үй іші-сыртындағы отырған үлкен-кіші, кәрі-жас барлығыда құлақтарын тіге қалды. өз ойына өзі сенбеген «аруақтың» дәл осы сәтті орнынан тұруға шамасы әбден жоқ болған еді. Автор міне осындай оймен реалдықты тек «аруақ» образы арқылы ғана өте тартымды бейнелеп бере алды. Егер автор жаратқан кейіпкер тірі адам, немесе науқас үстіндегі адам болып бейнеленесе, інісінің қызы жоқтау айтпас та еді. Тіпті оның Қазақ жоқтауын білу-білмеуі де бізге беймәлім болар еді. Міне автор өмір мен өлімді қатар қойып салыстыру арқылы бір ұлт бойына жасырынған ұлттық арнамыс, ұлттық қан, ұлттық жігер сынды артықшылықтарды тек «аруақ» аузынан беріп, өте қарапайым да, қағидалы өмір әмәлиятын қортындылап, оқырман қауымға тың бір ой тастайды. Я, шығарманың дәл тұсына келгенде оқып отырған оқырманда «жарайды, енді Қазақ бола алдың!», -деп әлгі қалада өскен Қазақтың бір қызына емес, қалада жасап жатқан Қазақ ұрпағына тілеулес болар еді.

Поестің екінші бөлегі басталған жерден-ақ «аруақ» ойына кенет көне жауы Сыдық оралады. онда ғы Сыдық тегі қандай адам, автор бұл жағын күңгірт бір ғана абзатспен айта салған. әсілі адам

өмірі қайшылықсыз өтпейді ғой... автордың өзі айтуынша Сыдық «аруақтың» тірлігінде ұқық-мүдде қақтығысындық жауы көрінеді. Автор мұнды терең баяндауды қажетсіз деп білген.

Автор енді «аруақ» есіне қалада өткен бір Қазақтың өлімін артындағылардың қалай атқарғандығын түсіреді.

- «өлен кісінің суреті сахананың ортасына ілініпті, суреттегі кісі күлімсіреп тұр. Бұл қайсы ұлттың өлім ұзату салты екенін біле алмадым. әлгі суреттің бетіне қара торғын байлаған, маңайына бір уыс гүл асылып қойылыпты, маңайына гүл шеңбер толтырылған және қағаздан желбіреуігі бар. Қағаз желбіреуікке жазу жазылған. Қайтыс болған кісінің отбасындағылар есіктің оң жағында тұр. Олар орамалмен бетін басып, жоқтау айтпай тіп-тік тұр. Құдайдың әмірімен «иманды болсын» деген бір жан жоқ, арық біреу сабырлы әлпетпен сахнаға шығып, аза білдіру сөзін оқыды.» («аруағым адамдармен бірге» поесті, 89-бет).

Біздің ата салтымызда қашаннан бері осындай жосын бар еді? Мұны Қазаққа үйреткен кім? Автор «аруаққа» міне осындай жағдайды есіне алдыру арқылы екі түрлі ортадағы (қала және ауыл), екі адамның (қалада өскен және ауылда өскен адам) өлім жағдайын шеберлікпен салыстырып, «аруақ» ойына өмір картинасын тамаша сиғыза алған. Яғни, екі өмір арасындағы адамдар санасы, тәрбиесі, орта ықпалы сынды жақтар шығарма ойын тіпті де ширата түсіп, ұмыт дамуының қоғамдағы келеңсіз жақтары туралы «аруақтың» ойы тұрғысынан толғаныс жасайды.

«аруақ» енді Сара екеуінің өткен-кеткені туралы қиялға беріледі. «аштық ас талғатпайды, ғашықтық жас талғатпайды», -демекші, автор мұнда аруақтың сараға деген сезімі, қамқорлығы, қызу сүйіспеншілігімен адал махаббаты сияқты жақтарды шығармаға кірістіру арқылы ұлтымыздың асыл жар, адал досқа деген махаббат сезімін жырлайды.

Айталық:

- «Сара келді, тез аттан түсіріңдер,-дейді еркектерге, ошақ басында отырған Бекен апай. Мен осы сөзді қарт аңшыдай тез ұстадым. Соншама ашық естідім, жүрегім лыпып сала берді. Рухым босағаға жабысып қалғандай болды.» («аруағым адамдармен бірге» поесті, 95-бет). Демек, мұндағы «аруақты» селт еткізген, оның рухына күш бітірген махаббат құдіреті оқырманға жүрегін дір еткізери хақ.

- «ей, адамдар, ей балаларым, мен өлмей тұрғанда осындай істеген болсаңдар тұрмысымыз қандай тыныш, қандай көңілді болар еді.» («аруағым адамдармен бірге» поесті, 97-бет). Бұл сөйлемнен «аруақ» ойының кілт көңілісздікке бет алғандығын білеміз. Автор Сараны «аруақ» өліміне келтіру арқылы олардың арасындағы сүйіспеншілікті, махаббаты тағы бір қырынан жеткізеді де «әйелсіз тірлік мәуелі бәй-теректің тамырына шайылып, жапырағыннан тоналған сүркей өмір сіпетті», -деген қортынды шығарып, ұлтымыздың әйел затына деген ізет-құрметі мен әйел затының қаншалықты қадірлі екенін, оларды аялау, сүю, азаматтардың адамдығымен өлшем табады

деген ойын «аруак» ойымен ұштастырып, адамдарға жанашырлықпен ізгі, махаббаты дәріштеп өтеді.

Поесттің соңғы бөлімі ұлтымыздың неке мәселесін, рушылдық мәселесін, дамуы мен құлдырау мәселесін сөз етеді. Мәселен: «менің өлімімде солардың келіп бет көрісуі менің балаларымның бағы ғой. Мен дұрыс айтпадым, қалайда олардың кіндік қаны бір, оларды біздің рудың қаны бар, сондықтан олар алыстап кетпейді. Олар Жәнтекейдің ішіндегі Тайлақ руының қаны ғой.» («аруағым адамармен бірге» поесті, 98-бет). Шығарманың дәл осы жеріне келген жерде ішің жылымай қалады. өйткені біздің Қазақ рушылдық, жершілдік қанға сіңген әдет. Оны қанша заман сындасақта түзелген емес, автор қаламынан туындаған «аруак» нені білдіреді? Ол өлген адам, әсілі ештеме сезбеуге тиіс еді, бірақ автор «аруакқа» руын есіне алдыру арқылы ұлтымыз басында бар жаман әдетті бір қырынан сын тезіне ала кетеді. Ал, автор «аруактың» екінші қызының тұрмысы жөніндегі суреттеулер арқылы неке мәселесіне деген жауапкерлігін тілге тиек ете отырып, ұлтымыз азаматтарының бір бөлімдерінің арасында сақталған жалқаулық, арақкештік салдарынан болған некеден ажырасу сынды кеселді де қатаң сынға алады. Шығарманың соңын ала автор, «аруактың» тірі кезінде атомобиль сатып алу жағдайын есіне алдыру арқылы, оның қоғам дамуының көш артында қалып бара жатқан жағдайын өте тартымды бейнелеген. Айталық:

- «информатсияны осылар өзі біле ме, информатсия –хабар-ошар деген сөз, ол елдің баяғы алып-қашпа, от басы-ошақ қасындық бас-аяқсыз өсегі. Автомобиль нақ зат, мен недәуір жасаған адаммын, балалардың ақыл-кеңесін ешқашанда қажет етпеймін» («аруағым адамармен бірге» поесті, 101-бет),- деген «аруак» аузынан берілген монологтан-ақ оның қоғам туралы, қоғамның дамуы туралы санасының өте төмен екендігін және кейбір адамдардың қоғам дамуының шаңына ілесе қалмай күйін көреміз де оған өкініш білдіреміз. Демек, автор «аруакты» бейне тірі адам күйінде бейнелеп, оған жан бітіріп, оны кәдімгі тірі адамдардай сөйлетіп, өткен өмір туралы сан-салалы ой кештіреді және қазіргі қоғамның ұлт ұрпақтарына ала келен келеңсіз, қалтарыс жақтарына, аруак образы арқылы өте тартымды сын айтады. Міне бұл қаламердің жазу шеберлігін бір қырынан әйгілейді.

Жинақтап айтар болсақ, «аруак» дінни ұғым бойынша адам өлгеннен кейін оның рухының тірі

адамдар арасында өмір сүруі. әдетте халық арасында «өлі риза болмай тірі байымайды», -дейтін аталы сөз бар. Көрнекті жазушының бұл поестіндегі «аруак» образы артында қалып бара жатқан ұрпақтардың салт-санадан жұрдай, шұбар тілді болып бара жатқанына қамықпай тұра алмайды. Поест басталғанда, «меннің» дүниеден өткеніне тоғыз күн болған. Ол қартайып дүние салған. Ол ұлтымыздың жалпы халжайына және тұрмыс-салтына қанық кәрия, ал өзімен бірге туысқан інісінің балалары «оны» ерекше алаңдатады. өйткені, олар қалада туды, қалада өсті, қаладан өз ана тілінде емес, Қытай тілінде білім алды. «мен» өзінің балалық шағы мен осылардың балалық шағын салыстырады, өзінен туған балаларын ойлайды. өзі көзі кеткен соң, ағайындылар арасындағы туыстық қатынастың жоғалып кету-кетпеуіне көз жеткізе алмайды.

«адам тағдыры- жазушы үшін шығарма арқауы ғана емес, өмірді танудың өзгеше тәсілі», - деген З. Қабдолловтың сөзін ескерсек, Қайша қаламынан туындаған аруак тағдыры бір шығарманың сәтті шығуына себеп болып қалмастан, бір дәуір ұрпақтарының ұлыттық ынта-жігерінің, ұлыттық дәстүрінің қаншалықты, қандай өреге жеткендігін әр қырынан бейнелеп беріп, болашақ ұлт ұрпақтарының тағдыры туралы оқырман қауымын ойға сала алады. Поетті осы жағымен-ақ ерекше құнды деп бағалауға болады.

1. У шаушын, Жау жаши: «XX ғасырдағы Қазақ әдебиеті туралы шолу»(Қытай тілінде), Үрімжі, Шыңжаң халық баспасы, 2006ж.

2. З. Қабдоллов: «Әдебиет теориясының негіздері», Алматы, 1970ж

3. Серікбол Дәулеткелдіұлы: «осы заманғы Қытай Қазақ әдебиеті қаламгерлер сөздігі», Үрімжі, Шыңжаң халық баспасы, 2003ж.

4. Қайша Табаракқызы: «аруағым адамдармен бірге», «Шұғыла» журналы, 1990ж, 3№

5. Рин имин: «дәстүр мен қазіргі заман ортасындағы Қазақ ұлты және Қайша Табаракқызының «аруағым адамдармен бірге» поестіне баға». Іле педагогика институты ғылыми журналы, 2001-жыл, 2№

6. Жай шин жүй, У шаушын: «Қазақтың әйел жазушысы Қайша табаракқызының шығармашылығы», «Санжы» журналы (Қытай тілінде), 2005ж, 3№

7. Әбіләмет Омаракын: «заман ауқымы және кейіпкер тағдыры туралы», «Шұғыла» журналы, 1983ж, 1№

8. Қуандық Әбденбайұлы, «кейіпкер портретінің әдебиет шығармадағы маңызы», «Шұғыла» журналы, 2006ж, 1№

Мақалада таза Қытай тілінде шығармашылықпен шұғылданатын жазушы Қайша Табаракқызының «Аруағым адамдармен бірге» атты повестіне талдау жасалады.

Ж. Нурманова

КИНОСЦЕНАРНЫЙ ПОЧЕРК Г.МУСРЕПОВА: ГЕРОИКО-РОМАНТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

В творческом наследии Г.Мусрепова особое место занимают сценарии писателя, убеждающие нас в том, что его киноработы такие же полноценные жанры художественной литературы, как и его рассказы, повести, романы или драматические произведения.

Киносценарии Г.Мусрепова – это не «переработка» написанного или схематические прообразы будущих фильмов, а скорее, большая литература с опорой на законы киноискусства, в которых проступает национальная идея. Кинодраматургия писателя примечательна во многих отношениях: «Амангельды» обозначил начало истории звукового профессионального кино в Казахстане, а «Кыз-Жибек» стал вершиной национального кинематографа и принес писателю небывалый успех, подняв его имя на щит национального киноискусства.

Обретение первого опыта по созданию кинолитературы в Казахстане связано с авторским коллективом - Б.Майлиным, Г.Мусреповым и Вс. Ивановым, создавшим в 1938 году сценарий «первенца» казахского кино - «Амангельды». Идея снять картину о славном сыне казахского народа принадлежала Б.Майлину и Г.Мусрепову, а творческую помощь в написании сценария оказал известный драматург Вс. Иванов, исторической родиной которого был Казахстан. Процесс работы над киносценарием строился, образно говоря, по ланкастерской системе – системе взаимного обучения, когда казахские мастера слова постигали основы драматургического искусства, а русский драматург проникался историей, бытом, традициями и обычаями казахского народа.

Ж.Молдагалиев в статье «У истоков»[1] пытался осветить вопрос, с какой подготовкой Г.Мусрепов приступил к написанию своего первого сценария, и что побудило его взяться за этот труд. Исследователь установил, что непосредственной работе над киносценарием предшествовали следующие этапы работы:

1. Очерк «Батыр-большевик Амангельды», написанный в соавторстве с Б.Майлиным по материалам поездки в тургайскую степь;
2. Пьеса «Амангельды», постановка которого шла в театре до 1938 года;
3. Перевод на русский язык пьесы Всеволодом Ивановым и публикация ее в журнале «Новый мир» в 1938 году.

Творческая лаборатория работы над киносценарием подробно описана Г.Мусреповым: «...мы сделали подстрочник пьесы на русском языке, ознакомились с материалом нашего соавтора. И закипела дружная работа, увлекательная, интересная. Для нас с Беимбетом это было еще и освоение «целины» - мы

овладевали совершенно неизведанной областью, постигали специфику киноискусства» [2,с.43]. У каждого из писателей была своя индивидуальная траектория по работе над сценарием. Так Б.Майлин продумывал сюжетные ходы и контролировал процесс съемок, Г.Мусрепов дорабатывал диалоги героев, доводя их до совершенства, Вс. Иванов занимался редактурой русского варианта сценария. Поскольку пьесу, созданную на очерковом предтексте, дважды переводили - сначала на русский язык (Б.Майлин и Г.Мусрепов сделали подстрочник пьесы), а затем - на киноязык, то налицо – «квадратурная» модификация: очерк → драма → киносценарий → кинофильм. Если попытаться определить жанр сценария, то это не просто историко-революционный жанр, а киноода прославленному герою народно-освободительного движения казахов.

Киносценарий по форме напоминает текст пьесы «с включением указаний о движении кинокамеры и другой кинематографической информации [3, с.184], содержащей перевод с площади сцены в плоскость экрана. Р.Абдулахатова, рассуждая о жанровой природе «Амангельды», определяет его как «кинопьесу» [4,с.77], а жанр фильма как «героическую эпопею» [4,с.87].

Первый сценарий несет отпечаток театральных приемов, например, шторы, напоминающей театральной кулисы, в функцию которой входит отделение одного эпизода от другого, или вытеснение изображения при затемнении кадра.

Композиционно сценарий фильма делится на пять частей. Согласно законам кинематографического искусства, сценаристы дают кадровую презентацию литературного текста на пленке.

Число действующих лиц в тексте киносценария не превышает десяти, из них только один женский образ (Балым), остальные все - мужские персонажи. Избыточная регламентированность поведения персонажей – недостаток, присущий многим первым киносценариям, не обошлось и без штампов в освещении историко-революционной тематики, в особенности это касается использования стилистики и пафоса «Чапаева» братьев Васильевых. Влияние этого фильма сказалось и в перенесении узнаваемых российских киногероев на казахскую «почву». Если Чапаев представлен в окружении верного оруженосца Петьки и бесстрашной Анки-пулеметчицы, воистину народных любимцев, то в картине у казахского батыра Амангельды - это друг Егор и верная жена-соратница Балым.

Г.Мусрепов отмечал, что в задачу сценаристов входило показать «батыра Амангельды во всех аспектах взаимодействия с окружающей средой, мотивировать его характер так, чтобы по возмож-

ности убедительней была главная его черта – умение вести за собой людей, умение видеть насущные проблемы времени с точки зрения народных помыслов и нужд...» [4,с.43]. Поведенческий модус Амангельды с первого появления в сценарии выстроен по схеме героя-охотника. Уточним, что это образ «наполненного счастьем охотника», весьма показательный для натуралистической стилистики фильмов 1930-х годов: «На холме всадник. К седлу привязаны шкуры лисы, барса. С громадной шкуры барса еще капает кровь. Через седло перекинута козуля. Всадник держит нехитрое ружье на сошках с длинным стволом. Это Амангельды» [5,с.6]. В самом начале сценария Амангельды, очарованный голосом Балым, отдает ей в знак признания свою добычу – шкуру барса. Поступок характеризует его как героя щедрого и по-степному этикетного.

В соответствии с эстетикой первых кинолент зарождающийся кинематограф требовал интенсивности крупного плана героев, зримо и гораздо красноречивее многословных монологов раскрывающих характер персонажей. В сценарном объективе Амангельды выписан крупным планом как вождь в стане сарбазов. Такого батыра-большевика отличает избирательность взгляда: «Он смотрит остро-остро. Он видит не закат, не легкие пунцовые облака над солнцем, над степью, не семь курганов, которые упираются в солнце, он видит, как скачут по легкому серому городу лихие всадники и впереди них Егор» [5,с.39].

Финальная часть сценария написана в соответствии с эстетикой жанра историко-революционного кино: «И вот Амангельды неподвижен. И неподвижно стоят его друзья, кто с копьем, кто с винтовкой, кто, опираясь на саблю, стоят и смотрят вперед. И тут же стоит врач, и тут же стоят санитары, и все они тоже смотрят вперед, и все они словно каменные, тяжелые,- такое огромное и горькое горе пронеслось над Тургайской степью и над счастьем казахского народа.

Балым: Победа...батыр, победа...батыр, если бы ты мог видеть... Батыр...

Далекие крики «ура»...Музыка [5,с.39].

Заключительная сцена наполнена высоким пафосом и утверждением «безумства храбрых». Герои не просто неподвижны в финале сценария, они «окаменевают», символизируя безмолвное горе по поводу утраты Амангельды. Постепенно трансформируясь в скульптурные образы, они оказываются увековеченными благодарной памятью потомков.

Первый сценарий «Амангельды» - это своеобразный казахский ответ писательского трио на «Чапаева» братьев Васильевых и «уникальное творение, с которого началась эра игрового кино в Казахстане» [6,с.69].

Романический эпос «**Кыз-Жибек**» привлекал многих своим красивым, драматургически совершенным сюжетом. Под пером Г.Мусрепова он получил сначала филигранную либреттовую, а затем сценарную огранку, став одним из самых многовариантных сценариев в кругу всей казахской

киноклассики. Обращение писателя к эпической трагедии было своего рода «знаком протеста против моды на расслабленную драматургию, расслабленные характеры, расслабленные чувства» [7,с.15], как отмечал потом режиссер фильма С.Ходжиков, имея в виду состояние казахского кино.

О творческой истории мусреповского киношедевра поведал М.Кулмухамед в статье «Великодушный», посвященной памяти К.Смаилова: как оказалось, «К.Смаилов разыскал в сценарном архиве «Казахфильма» пылившийся еще с 40-х годов киносценарий Г. Мусрепова под названием «Гакку». И именно он, не дожидаясь согласия автора, повез сценарий в Москву, откуда привез его уже одобренным и утвержденным к постановке. Но на этом та «эпопея» с эпопеей не закончилась, а только начиналась: прекрасно зная, какого тяжелого и избирательного нрава человеком был Мусрепов, он все-таки убедил Габита Махмудовича заново переписать сценарий, а потом, шаг за шагом, привлек к работе над картиной известных мастеров дела своего времени: режиссера С.Ходжикова, композитора Н.Тлендиева, редактора А.Сулейменова, художника Г.Исмаилову, поэта К.Мырзалиева и целое созвездие талантливейших актеров. И вот воскресшей мечтой казахов и торжеством национального духа на мировые экраны вышел фильм «Кыз Жибек», у колыбели которого заботливым попечителем стоял все тот же Камал Смаилов» [8,с.3].

Ценные сведения по написанию этого сценария имеются в работах деятеля искусств К.Смаилова: «Тенденции и проблемы становления казахской советской кинодраматургии» [9], «Кыз Жібек» калай туған?» [10], «КызЖібек» осылай туған» [11]. Заглавия этих работ свидетельствуют о том, что автор проблематизирует как общие, так и отдельные факты истории казахской кинодраматургии.

Этапы работы над сценарием выглядели следующим образом: На первом этапе было создано либретто оперы «Кыз-Жибек» на основе народной поэмы в 1934 году (музыка Е. Г. Брусиловского). Это был фундамент, «проба пера», без которого сложно представить себе рождение сценария. Музыкально-песенная структура либретто (известные народные кюи, песни, использованная Е.Брусиловским, в том числе и «Гак-ку» акына Ыбрая), органично вошла в киносценарий.

Второй этап - написание в 1944 году пробного варианта сценария «Акку», явившегося основой «Кыз-Жибек».

Третий этап – создание в 1960 году первого варианта сценария «Кыз-Жибек» и второго, окончательного - в 1967-м.

7 сентября 1967 года (дата зафиксирована К.Смаиловым) Г.Мусрепову было предложено написать принципиально новый киносценарий на основе имеющегося («Акку»). Для реализации нового замысла писатель попросил два-три месяца отсрочки: «Мен сценарийді бастан-аяқ жанартып қайта жазып шығам, екі-үш ай рұқсат беріндер» [10,с.83]. Два-три месяца растянулись на десять творчески-созида-

тельных месяцев. Аскар Сулейменов, один из редакторов сценария (вторым был Олжас Сулейменов), в беседе произнес: «Шал грандиозный дүние жасап жатыр» [10,с.83]. Свое видение нового сценария Г.Мусрепов изложил в первом номере журнала «Советский экран» за 1969 год: «Это философское раздумье о формировании нации, о судьбе народа, его горестях и чаяниях, его вековой мечте о свободе...» [Цит. по 9, с.24]. С «Кыз-Жибек» связана активизация культурной памяти казахов.

Партитура сценарного текста «Кыз-Жибек» отличается совершенством словесного обозначения, выражающим специфичную литературность писателя, касающаяся, в первую очередь, зрительного языка сценария. «Көшпелі елдерге жер қашан да тар...» («Кочевым народам земля всегда мала»), - с этих философских размышлений в форме закадрового голоса начинается экспозиция литературного сценария Г.Мусрепова. Следует отметить, что весь сценарий пропитан раздумьями автора о судьбе кочевого народа («көшпелі ел») и межродовой борьбе («Қайбір алыстан келген жау дейсің... Өзді өзі шығар...»)[12,с.371]. Г.Мусрепов намеренно дает каждому эпизоду романического эпоса глубокое осмысление, философское толкование. В его понятии межродовые распри казахов в период джунгарской угрозы – не просто драматический фон для трагической любви Жибек и Тулегена, в них – причина этой трагедии.

Сценарий начинается как героический эпос, в котором войска под руководством Каршиги и Бекежана ожидают род Жагалбайлы, развивается как лирический эпос, а завершается как эпос в духе античной трагедии.

Преыдуший опыт сценарного письма, приобретенный в процессе работы над фильмом «Амангельды», оказался весьма ценным. Производят сильное впечатление батальные сцены («Қалың шаңның ішінде қанды айқас жүріп жатыр»), в которых прописан звуковой фон на поле боя, сопровождаемый криками, стонами и руганью: «қанды айқас жүріп жатыр. Шаң астында - ынырсу, шаң астында - айғай шу, ұрыс-керіс» [12,с.370].

Особо следует сказать об операторском видении Г.Мусрепова. «Камере» писателя доступно многое. Особенно ему удаются панорамы. Верхний ракурс позволяет увидеть и чистое небо, и озеро, подобное зеркалу, и облака, отражающиеся в реке, и мраморных лебедей, опускающихся на водную гладь, и крошечные фигуры людей, пеших и едущих верхом, разного рода скота (лошадей, баранов, овец). Глазами сценариста зритель видит и диск восходящего солнца, и удаляющиеся фигуры людей, уходящих за барханы, в пески. Авторские описания этнографически верны и эстетически прекрасны.

Лирической интонацией, цементирующей сценарий, становится лебединый мотив – «Гакку», поэтическая интерпретация песни, заявленной в экспозиции сценария: «Аққулар қуанышты сұнқылдасып, көлге қона берді де, қайта қөгеріліп кетті. Үндерінде наразылық бар, қауіп бар... Қөлді айнала ұшып,

мазасыз сұнқылдасып қона алмай жүр. Гәк-ку, гәк-ку!» [12,371]. Встреча с лебедями воспринимается друзьями, Толегеном и Шеге, как добрый знак, обещающей им удачу в будущем: «Алты-Шекті алдымыздан аққуларын жібергені ғой... Жолымыз болады екен!» (Видимо, род Шекты выслал к нам этих лебедей) [12,371]. Натуралистические «эффекты» маркируют полноту жизни. Встреча с белыми лебедями на берегу озера сменяется встречей с Девой-Лебедью («Царевна-лебедь»). Прекрасная Царевна-лебедь – мифологема судьбы, которая приводит коренной переворот в жизни героев. Неслучайно Шеге произносит важную фразу о том, что настоящая лебедь может быть только такой: «Аққу осындай-ақ болар» [12,372]. Лебедь – священная птица, символ удачи. В архаической мифологии лебедь служит символом красоты, грации, чистоты и невинности. В фольклорных произведениях «лебедь белая», как правило, народная поэтическая характеристика девушки-невесты, образ-сравнение, применимый для характеристики внешних черт женского образа: горделивой походки, особой осанки, белизны кожи. Женская сущность лебедя в русской литературе и искусстве представлена образом Царевны Лебеди в «Сказке о царе Салтане» А.Пушкина, великолепной картине М.И.Врубеля «Царевна-Лебедь» и балете П.И.Чайковского «Лебединое озеро». У Д.Исабекова есть легенда-сказка «Аққу-Жібек»[13], в которой дедушка рассказывает внуку сюжет известного народного эпоса.

Авторская характеристика Жибек: «Қыз ба, пері ме?...» [12,372] в переводе означает «то ли девушка, то ли виденье» есть запечатленность мусреповского «чудного мгновения», роденовского образа ускользающей красоты. Ласточкой на белом коне летит Жибек, щедро одаря всех суюнши, разбрасывая жемчужины со своего ожерелья. Второй образ Жибек – метафора ласточки: «Қыз жалаңбас, қынама қара жеңсіз, ақ жібек көйлек, күрен барқыт шалбарлы қыз ақ боз ат үстінде қарлығаштай көрінеді. Ағып барады, ұшып барады» [12, с.372]. Эта триединость в целом воссоздает целостный образ «шелковой девушки»: Девы-Лебеда, Девы-виденья, Девы Ласточки.

В сопоставлении с эпосом в сценарии Г.Мусрепова переосмыслен и обогащен образ Толегена, который автор считал центром, стержнем произведения. Без Толегена, говорил Г.Мусрепов, нет сценария и нет фильма. В романическом эпосе о нем говорится, как о просто красивом юноше, который «красотой похож на ангела, нравом – гурии сродни»[14, с.7], который «покинул свой народ родной из-за девушки одной, о которой стал мечтать» [14, с.7]. В сценарии фильма он – не просто сын бая, находящийся в поисках невесты, а путешествующий герой, гражданин мира, «свой среди чужих и чужой среди своих». Старший сын рода жагалбайлы, которого Базарбай отправил отомстить роду соперника, приехав в аул победителя, понимает, что победителей в подобных войнах нет и быть не может. «Сегодня ты – победитель, а завтра – побежденный, и какая польза от этого?» - задает